

## Vierter Essay

# Kants Lehre vom Schönen und was damit zusammenhängt: das Angenehme, das Schöne und das Gute

## Vorbemerkung

Kants Lehre vom Schönen findet sich in seiner Schrift „Kritik der Urteilskraft“, eine Lehre, von der Heidegger behauptet, dass sie „bisher nur auf Grund von Mißverständnissen gewirkt hat“.<sup>1</sup> Die Schwierigkeit besteht unter anderem darin, dass Kant zweierlei Schönheit unterscheidet: „freie Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) und „anhängende Schönheit“ (*pulchritudo adhaerens*). Freie Schönheit kann nur an einem Kunstwerk vorkommen, macht seinen künstlerischen Rang aus und gehört nicht zum Dargestellten. Anhängende Schönheit kommt auch in der Empirie vor und kann auch als eine solche von einem Kunstwerk dargestellt werden, bedingt aber nicht die „schöne Kunst“ des Genies, denn diese hat ihr Merkmal in der „freien Schönheit.“

## Definitionen

Urteilskraft definiert Kant als das Vermögen, ein Besonderes (Anschauung) unter ein Allgemeines (Begriff) zu subsumieren. Ist ein Besonderes gegeben, und das zuständige Allgemeine ist bekannt, dann haben wir es mit der „bestimmenden Urteilskraft“ zu tun. Ist ein Besonderes gegeben, und das zuständige Allgemeine wird gesucht, dann haben wir es mit der „reflektierenden Urteilskraft“ zu tun. Das reine Geschmacksurteil ist Sache der reflektierenden Urteilskraft, denn das Besondere, das als „schöne Kunst“ vorliegt, ist eine Anschauung, zu der es keinen Begriff gibt. Angesichts der „freien Schönheit“ schematisiert der Verstand ohne Begriff, das heißt: er kommt in keinem Begriff zur Ruhe. Diese Bewegung aber, die nicht zur Ruhe kommt, ist die Lust an der „freien Schönheit.“<sup>2</sup> Was sich dabei im lesenden Bewusstsein abspielt, ist nun zu erläutern.

---

<sup>1</sup> Vgl. Martin Heidegger: Kants Lehre vom Schönen. Ihre Mißdeutung durch Schopenhauer und Nietzsche. In: Heidegger, Nietzsche, 2 Bde. Pfullingen: Neske 1961, Bd. 1, S. 126–135. Heideggers Erläuterungen richten sich auf das Wohlgefallen „ohne alles Interesse“, ohne dabei den literarischen Text in die Mitte zu stellen.

<sup>2</sup> Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 39a). Des weiteren: Horst-Jürgen Gerigk: Ästhetische Erfahrung als Rauschzustand. Überlegungen mit Rücksicht auf literarische Texte in Orientierung an Kant und Nietzsche. In: Rausch. Herausgegeben von Helmuth Kiesel. Heidelberger Jahrbücher, Band 43. Berlin, Heidelberg, New York: Springer-Verlag 1999, S. 237–254.

## Das Angenehme, das Schöne und das Gute

Wenn ich ein literarisches Kunstwerk beurteile, so kann das aus ganz verschiedenen Gründen geschehen, denn der literarische Text besteht immer aus dem Angenehmen, dem Schönen und dem Guten.

Es stellt sich jetzt die Frage: Gehört das reine Geschmacksurteil, das über den künstlerischen Rang eines literarischen Textes entscheidet, zur Poetologie oder wird es in eigener Zuständigkeit vollzogen, unabhängig von aller Poetologie? Wie bereits deutlich wurde, hat es Poetologie immer mit der Thematik und der Komposition eines literarischen Textes zu tun, während das reine Geschmacksurteil sich an den „ästhetischen Ideen“ orientiert, die mit der Thematik, wie sie von der Poetologie untersucht wird, in keinem systematischen Zusammenhang stehen.

Vorsichtig formuliert: die Poetologie liefert zwar mit der Analyse des „Schulgerechten“ die „*conditio sine qua non*“ für das reine Geschmacksurteil; und doch ließe sich ein literarischer Text denken, der poetologisch einwandfrei wäre, dabei aber künstlerisch nur „Fabrikware“, was zum Beispiel für viele berühmte Kriminalromane gilt; man denke etwa an „*The Fellowship of the Frog*“ von Edgar Wallace oder an „*The Postman Always Rings Twice*“ von James M. Cain. Den anderen Fall, dass ein literarischer Text künstlerisch genial, poetologisch aber misslungen wäre, kann es nicht geben, denn künstlerisches Gelingen setzt immer die Beherrschung des „Schulgerechten“ voraus. So sieht die Antwort auf unsere Frage aus.

Darzulegen ist nun allerdings die Angewiesenheit des reinen Geschmacksurteils auf den poetologischen Sachverhalt, der vom Leser auch ohne ein literaturwissenschaftliches Studium „verspürt“ und „gesichtet“ wird. Die Literaturwissenschaft im strengen Sinne lässt diese ursprüngliche „Ahnung“ zu festem Wissen werden.

Die Poetologie ist zuständig für die Struktur des literarischen Textes im Lichte der „poetologischen Differenz“. Das heißt: analysiert und beurteilt wird die Verfahrensweise des Autors bei der Entfaltung der darzustellenden Sache zu „phänomenaler Fülle“ (im Sinne Edmund Husserls). Zu dieser Entfaltung gehören die Erzählhaltung, die Behandlung von Zeit und Raum, die Technik der Personendarstellung, die Spannungsmittel, um den Leser nicht abspringen zu lassen, sowie die Einbringung von Milieus und Berufswelten (Walfang, Militär, Zirkus, Kloster, Gefängnis, Kirche, Leben im Hotel, Expeditionen in ferne Gegenden). Der „Poetologie“ geht es immer um Analyse und Beurteilung der jeweils vorliegenden Veranschaulichung des Darzustellenden, also um Analyse und Beurteilung der Bewältigung des Schulgerechten durch den Autor eines literarischen Textes: eine Bewältigung, die sich lehren und erlernen lässt.

## „Schulgerechtes“

Und natürlich gibt es zu den soeben, wenn auch nur in Stichworten, benannten „Entfaltungen“ eine Unzahl von „Lehrbüchern“ und Schriften, die es wissen wollen, die sich der Literaturwissenschaftler, soweit wie möglich, durch intensives Studium anzueignen hat.

Zu nennen wären etwa „Das literarische Kunstwerk“ (1931) von Roman Ingarden, „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur“ (1946) von Erich Auerbach, „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (1948) von Ernst Robert Curtius, „Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft“ (1948) von Wolfgang Kayser, „Theory of Literature“ (1949) von René Wellek und Austin Warren, „Allgemeine Literaturwissenschaft“ (1951) von Max Wehrli, „Baupformen des Erzählens“ (1955) von Eberhard Lämmert, „Sachwörterbuch der Literatur“ (1955, erweitert 2001) von Gero von Wilpert, „Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts“ (1963) von Walther Killy, „Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“ (1963, zweite, um ein Vorwort vermehrte Auflage; zuerst 1916 in „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“, danach als Buch 1920 bei Paul Cassirer, Berlin) von Georg Lukács, „Typische Formen des Romans“ (1964) von Franz K. Stanzel, „Shakespeare heute“ (Szkice o Szekspirze: 1965 aus dem Polnischen) von Jan Kott, „Grundbegriffe der Poetik“ (1966) von Emil Staiger, „Towards the Romantic Age“ (1974) von Rudolf Neuhäuser, „Theorie des modernen Romans. Eine Einführung“ (1970) von Karl Migner, „Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie“ (1970) von Gabriele Selge, „Anagogic Qualities of Literature“ (1971) von Joseph Strelka, „Probleme und Gestalten. Essays“ (1974) von Richard Alewyn, „Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes“ (1975) von Horst-Jürgen Gerigk, „Methodologie der Literaturwissenschaft“ (1978) von Joseph Strelka sowie „Der Kriminalroman“ (2 Bde., 1971), herausgegeben von Jochen Vogt, „Die Form der Individualität im Roman“ (Neuaufgabe 1976, zuerst 1932) von Clemens Lugowski, „Das Drama. Theorie und Analyse“ (1977) von Manfred Pfister, „Handbuch der deutschen Strophenformen“ (1982) von Horst Joachim Frank, „Strukturen in Goethes ‚Faust‘“ (1982) von Erwin von Löw, „Pfade in die Weltliteratur“ (1984) von Wilhelm E. Mühlmann, „Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans“ (1985) von Walter Biemel, „Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung“ (1986) von Silvio Vietta, „Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch“ (1987) von Horst S. und Ingrid Daemmrich, „Moderne Literatur in Grundbegriffen“ (1994), herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, „Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven“ (1995), herausgegeben von Manfred Schmeling, „Risse in der Zeit. Zur Bedeutung des Augenblicks im Werk von Vladimir Solov'ev und Aleksandr Blok“ (2002) von Bettina Kaibach, „Goethe und die Weltkultur“ (2003), herausgegeben von Klaus Manger, „Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist“ (Zukunft braucht Herkunft. Stuttgart 2003) von Odo Mar-

quard, „Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung“ (2003) von Alexander Košenina, „Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert“ (2004) von Helmuth Kiesel, „Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Deutung des Romans ‚Die toten Seelen‘“ (2004) von Urs Heftrich, „Das Herrscherlob in Russland. Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik“ (2005) von Christoph Garstka, „Routledge Encyclopedia of Narrative Theory“ (2005), edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, „The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture. Volume 2: Forms and Themes“ (2006), edited by Franco Moretti, „Grundlagen und Techniken der Schreibkunst“ (2010), herausgegeben von Otto Schumann, „Die Entstehung des Neuen Testaments als literaturgeschichtliches Problem“ (2011) von Gerd Theissen, „Das literarische Werk erklärt sich selbst. Theodor Fontanes ‚Effi Briest‘ und Gabriele Reuters ‚Aus guter Familie‘ poetologisch entschlüsselt“ (2012) von Denise Roth, „Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie“ (2012) von Albrecht Koschorke, „Close Encounters. Essays on Russian Literature“ (2013) von Robert Louis Jackson, „Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur“ (2013) von Andreas Kablitz, „Mandelstam, Heidelberg. Gedichte und Briefe 1909–1920“ (2016) von Ralph Dutli. „Hermeneutik der Literatur und Theorie des Geistes. Exemplarische Interpretationen poetischer Texte“ (2016) von Wolfgang Dietel, „Was heißt: einen literarischen Text interpretieren? Voraussetzungen und Implikationen des Redens über Literatur“ (2016) von Jan Philipp Reemtsma. Besondere Hervorhebung verdient „A History of Modern Criticism: 1750–1950“ von René Wellek, ein Werk, das in acht Bänden von 1955 bis 1992 erschienen ist. Eine Fortsetzung, unsere Zeit betreffend, liefert der Sammelband „Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts“, herausgegeben von Ulrich Schmid im Jahre 2010.

Kant lässt sich in der „Kritik der Urteilskraft“ und auch anderswo nicht näher darüber aus, was er unter dem „Schulgerechten“ versteht. Was er meint, ist jedoch klar: ein literarisches Kunstwerk muss einen „Zweck“ haben (in unserem Kontext heißt das „Dominante“ oder „Intentum“), dem alles andere, was auch noch darin ist, dient. Und dieser „Zweck“ ist vom Autor schulgerecht zu veranschaulichen.

Nachdem dies deutlich geworden ist, bringt Kant den Begriff der „ästhetischen Idee“ herein, den er meistens im Plural verwendet. Eine „ästhetische Idee“ ist eine Anschauung, der niemals ein Begriff entspricht, während eine „Vernunftidee“ ein Begriff ist, dem niemals eine Anschauung entspricht.

Ein Werk, das ganz im Schulgerechten verbleibt, ist ein Werk der „mechanischen“ Kunst. Ein Werk der „schönen“ Kunst aber entspricht zwar ebenfalls dem „Schulgerechten“, ist aber darüber hinaus durch „ästhetische Ideen“ gekennzeichnet, die seinen Gegenstand begleiten, sich nicht benennen lassen und im Leser das freie Spiel der Erkenntniskräfte („Einbildungskraft“ und „Verstand“) in Gang setzen, das nie zur Ruhe kommt und sich immer wieder neu auflädt.

Kant beruft sich also auf einen Zustand des lesenden Bewusstseins, der das reine Geschmacksurteil auslöst, das sich nicht auf Inhaltliches bezieht, sondern auf das

freie Spiel der Erkenntniskräfte, ein Spiel, das vom genialen Kunstwerk ausgeht. Das „ästhetische Urteil“ ist kein Erkenntnisurteil, denn dann müsste es sich auf Schulgerechtes beziehen und würde zur „teleologischen Urteilskraft“ gehören. Auch bezogen auf das „Angenehme“, ist unser Urteil ein „ästhetisches Urteil“, bleibt jedoch ein „Privaturteil“, das keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit hat. Angesichts der „freien Schönheit“ aber hat unser „ästhetisches Urteil“ Anspruch auf allgemeine Gültigkeit, ohne dass sich dies beweisen ließe. Angesichts des „Guten“ aber (der moralischen Botschaft eines literarischen Textes) ist unser Urteil allgemein gültig, weil das Gute durch den „kategorischen Imperativ“ definiert ist, so dass eine „Beistimmung erzwungen werden“ könnte. Das „Angenehme“ aber lässt sich als solches nicht definieren, weil es jedem überlassen bleibt, etwa eine Speise, die ihm nicht schmeckt, abzulehnen, auch ohne das Rezept zu kennen, obwohl dieselbe Speise einem anderen durchaus schmecken könnte. Beim „Schönen“ (= freie Schönheit) liegt der Sonderfall vor, dass mein Urteil allgemeingültig ist, ohne dass sich dessen Berechtigung beweisen ließe.

Wenn also, das literarische Kunstwerk betreffend, zwischen dem Angenehmen, dem Schönen und dem Guten unterschieden wird, so hat das Schöne (als „freie Schönheit“) einen Sonderstatus, weil es Anspruch auf allgemeine Zustimmung hat, ohne begrifflich beweisbar zu sein. Kants Konstruktion besagt:

- dass das „Angenehme“ eines literarischen Textes ohne Angabe von Gründen vom Leser bejaht oder verneint wird;
- dass das „Gute“ in einem literarischen Text (seine moralische Botschaft) aber bejaht werden muss – und dies geschieht immer allgemeingültig;
- während das „Schöne“ ohne Angabe von Gründen Anspruch auf allgemeine Zustimmung hat.

Die „künstlerische“ Bewertung eines literarischen Textes hat also mit dem Angenehmen und dem Guten nichts zu tun, obwohl sich die meisten Leser mit ihrer Zustimmung oder Ablehnung auf das Angenehme oder das Gute berufen, „ungewusst“ aber auf etwas ganz anderes Bezug nehmen, das, paradox gesagt, „per definitionem“ nicht definiert werden kann.

Kant will durch seine Überlegungen die theoretische Selbstverkenning unseres Bewusstseins beseitigen.

Wir verstehen nach dieser Beseitigung nicht „besser“, hören aber auf, unzutreffende Begründungen unseres Urteils zu benennen. Es kommt Kant darauf an, unserem Bewusstsein klarzumachen, wie es tatsächlich arbeitet. Verbalisierte Stellungnahmen zum künstlerischen Wert eines literarischen Textes, ob zustimmend oder ablehnend, betreffen zumeist entweder das Angenehme („Ich lese am liebsten Kriminalromane, die sind immer spannend“) oder das Gute („In der ‚Reise ans Ende der Nacht‘ fehlt leider die Hoffnung“). Darunter verläuft, unerkannt und unbemerkt, das freie Spiel der Erkenntniskräfte, das keinen begrifflichen Anwalt hat. Denn das Schöne kennt keine begriffliche Fixierung, es tut seine Wirkung auf der notwendigen

Grundlage des „Schulgerechten“ mittels der „ästhetischen Ideen“, über die sich nicht reden lässt, weil „keine Sprache“ sie „völlig erreicht und verständlich machen kann.“

## Wo stecken die „ästhetischen Ideen“?

Wie aber lässt sich diese Sonderstellung des Schönen (= freie Schönheit) konkret an einem bestimmten literarischen Text festmachen? Werfen wir zur Beantwortung dieser Frage einen Blick auf den Roman „Die Brüder Karamasow“.

Die enge Bindung an das „Schulgerechte“ fällt auf: Dostojewski bringt hier alle nur denkbaren literarischen Gattungen zum Einsatz, so dass uns eine regelrechte Enzyklopädie der gängigen Erzählformen geliefert wird.

Wie Wladimir Sacharow<sup>3</sup> nachgewiesen hat, repräsentieren die Zwölf Bücher des Romans die verschiedensten literarischen Gattungen: Familienroman (Erstes Buch: „Die Geschichte einer Familie“), Sozialpsychologischer Roman (Zweites Buch: „Eine unangebrachte Zusammenkunft“ und Viertes Buch: „Überspanntheit“), Erotischer Roman (Drittes Buch: „Die Lüstlinge“), Philosophischer Roman (Fünftes Buch: „Pro und Contra“ und Sechstes Buch: „Der russische Mönch“), Christlicher Roman (Siebtes Buch: „Aljoscha“), Kriminalroman (Achstes Buch: „Mitja“), Detektivroman (Neuntes Buch: „Die Voruntersuchung“), Adoleszenzroman (Zehntes Buch: „Die Knaben“), Mystischer Roman (Elftes Buch: „Der Bruder Iwan Fjodorowitsch“), Gerichtsroman (Zwölftes Buch: „Ein Justizirrtum“). Innerhalb dieser leitenden Gattungen nutzt Dostojewskij zahlreiche kleine literarische und nicht-literarische Gattungen, herausragend als „Conte philosophique“ die Legende vom „Großinquisitor“ (Fünftes Buch, Kapitel 5).

Kurzum: Wie kein anderes Werk der Weltliteratur führt uns dieser Roman die Beherrschung des „Schulgerechten“ eigens vor Augen: Wir sehen: Dostojewskij „kann“ tatsächlich alles. Und doch hat alles, was erzählt wird, sein Zentrum in der Haupthandlung: der Ermordung Fjodor Karamasows durch Smerdjakow und der Verurteilung Dmitrij Karamasows als angeblicher Täter zu 20 Jahren Zuchthaus in Sibirien. Mit der Ermordung Fjodor Karamasows verschafft Dostojewskij seinem Roman einen „zentripetalen Sog“, der alles, was auch noch vorkommt, an sich reißt. Und das gilt auch für die Aufmerksamkeit des Lesers.

Und doch wurde die so unterschiedliche Thematik der Zwölf Bücher so suggestiv gestaltet, dass gleichzeitig ein „zentrifugaler Sog“ entsteht, der unser Interesse immer wieder auf seine Art fesselt und in die unterschiedlichsten Assoziationsräume

<sup>3</sup> Vgl. Wladimir Sacharow: „Brat'ja Karamazovy“: metafizika teksta. In: „Die Brüder Karamasow“. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht. Elf Vorträge des IX. Symposiums der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft, Gaming, Niederösterreich, 30. Juli – 6. August 1995. Mit einem Vorwort und einer Bibliographie herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk. Dresden: Dresden University Press 1997 (= Artes Liberales. Beiträge zu Theorie und Praxis der Interpretation; Bd. 1), S. 213–227.

entführt. David Hume<sup>4</sup> ist es, der die Assoziationsgesetze entdeckt und plausibel gemacht hat: Nach drei Kriterien werden unsere Vorstellungen (ideas) miteinander verknüpft: Ähnlichkeit (similarity), Nachbarschaft (contiguity) und Ursache und Wirkung (cause and effect). Und nach Maßgabe dieser Gesetze hat die Dostojewskij-Forschung auf die „Brüder Karamasow“ reagiert. Zahllose Kommentare und Analysen haben aus den gestalteten Themenbereichen Sachverhalte entführt: aufgrund von Ähnlichkeit, Nachbarschaft und Ursache und Wirkung.<sup>5</sup> Und doch bleiben all diese Entführungen immer auf den „zentripetalen Sog“ bezogen, weil sich das Werk als Katalysator über die Zeiten hinweg gegenüber all seinen Rezeptionen unverändert behauptet.

Diese ständig in Kraft befindliche Ausstrahlung des Romans aber ist genau das, was Kant den „ästhetischen Ideen“ zuschreibt. Sie geben zu denken über das hinaus, was thematisch gestaltet vorliegt – in unablässigem Rückbezug auf das „Schulgenrechte“ als bleibende Substanz. Kant wörtlich:

Unter „einer ästhetischen Idee (...) verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. (...) Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt.“<sup>6</sup>

Das sind deutliche Worte. Die „ästhetischen Ideen“ gehören also nicht zum Text, sondern sind Vorstellungen des Lesers während der Lektüre, Vorstellungen, die von einem „gegebenen Begriff“ (im Text) ausgehen, weil sie diesem Begriff ja „beigesellt“ sind, wofür die Assoziationsgesetze David Humes zuständig sind, was Kant nicht eigens erwähnt. Ja, diese Vorstellungen lassen sich von dem, der sie hat, nicht verbalisieren, weil die Einbildungskraft geradezu entfesselt tätig wird, so dass der Verstand für das Fixieren eines Begriffs gar keine Zeit findet. Und so haben wir eine „Mannig-

<sup>4</sup> Vgl. David Hume: *Of the Association of Ideas*. In: Hume, *Enquiries concerning the Human Understanding and concerning the Principles of Morals*. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1961, S. 23–24.

<sup>5</sup> Vgl. Victor Terras: *A Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1981, 2. Aufl. 2002. Des weiteren: „Die Brüder Karamasow“. Dostojewskijs letzter Roman in heutiger Sicht, op. cit. (siehe Anm. 3). Darin Beiträge von Georgij M. Fridlender, Malcolm V. Jones, Horst-Jürgen Gerigk, William Mills Todd III, Boris Christa, Michel Cadot, Victor Terras, Nathan Rosen, Hans Rothe, Robert L. Belknap, Wladimir N. Sacharow. Wichtig auch der Eintrag „Brat'ja Karamazovy“ von Gurij K. Schtschennikow in: Dostoevskij: *Sochinenija, pis'ma, dokumenty. Slovar'-spravochnik*. Nauchnye redaktery: Gurij K. Schtschennikow, Boris N. Tichomirow. Sankt-Peterburg: Rossijskaja Akademija Nauk. Institut ruskoj literatury. Pushkinskij Dom 2008, S. 34–45.

<sup>6</sup> Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., S. 167–168 und S. 171.

faltigkeit von Teilvorstellungen“ vorliegen, die den Begriff, dem sie „beigesellt“ sind, hinter sich lassen. Das Schulgerechte der Veranschaulichung des „Zwecks“ liefert also Folie und Rahmen für das Getümmel der Teilvorstellungen, die von der Einbildungskraft präsentiert werden.

Die Einbildungskraft liefert hier so vieles auf einmal, dass der Verstand diese Lieferungen gar nicht verarbeiten kann. In dieser Unmöglichkeit, dass der Verstand in einem Schema gegenüber den Lieferungen der Einbildungskraft zur Ruhe kommt, ist die Lust am Schönen zentriert: als ein Wohlgefallen „ohne alles Interesse“, wodurch der dargestellte Gegenstand nicht auf möglichen Genuss und Vorteil angesehen wird, sondern überhaupt erst „als reiner Gegenstand zum Vorschein kommt“ (Heidegger).

Anders gesagt: die „ästhetischen Ideen“ lassen sich nicht beschreiben, sie können während der intensiven Lektüre eines Werks der „schönen Kunst“ immer nur „erfahren“ werden: als Gefühl, ausgelöst vom freien Spiel der Erkenntniskräfte „Einbildungskraft und Verstand“, die hier, ohne die Zwänge des Alltags, nur sich selbst überlassen bleiben. „Einbildungskraft“, von Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) eingeführtes Kunstwort für „*facultas imaginandi*“, bezeichnet bereits bei Leibniz das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der inneren Anschauung vorzustellen. Für Kant unterlegt die „produktive Einbildungskraft“ dem „Verstande Stoff, um den Begriffen desselben Inhalt zur Erkenntnis zu verschaffen“.<sup>7</sup> Angesichts der „freien Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) schematisiert (= ordnet) der Verstand ohne Begriff, weil es hier „*per definitionem*“ keinen Begriff geben kann, was aber gerade die „Lust“ des Betrachters hervorruft.

Dieses „freie Spiel der Erkenntniskräfte“ kann aber nicht als ein solches gestaltet werden, es hat, um wirklich zu werden, immer den Umweg über das Schulgerechte der mechanischen Kunst nötig. Auch diese mechanische Kunst befindet sich aber stets in der Nähe zur schönen Kunst, denn sonst wäre sie überhaupt keine Kunst. Und das heißt: Jede Interpretation eines literarischen Textes beschwört mit der „poetologischen Rekonstruktion“ immer auch das Rätsel der Kunst, das nicht zu lösen ist.

Wer meinen Überlegungen bis hierher gefolgt ist, sollte nun, wie ich meine, zur ersten oder zur wiederholten Lektüre der „Brüder Karamasow“ schreiten, denn in diesem größten aller Werke dieses Meisters aus Russland wimmelt es geradezu von „ästhetischen Ideen“. Gibt es aber deshalb eine „kantianische“ Lektüre, die

---

7 Vgl. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Kant, Werke in sechs Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964, Bd. 6, S. 399–690. Dort S. 466: „Die Einbildungskraft (*facultas imaginandi*), als ein Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes, ist entweder produktiv, d. i. ein Vermögen der ursprünglichen Darstellung des letzteren (*exhibitio originaria*), welche also vor der Erfahrung vorhergeht; oder reproduktiv, der abgeleiteten (*exhibitio derivativa*), welche eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüt zurückbringt. (...) Die Einbildungskraft ist (mit andern Worten) entweder dichtend (produktiv) oder bloß zurückrufend (reproduktiv). Die produktive ist aber dennoch darum eben nicht schöpferisch, nämlich nicht vermögend, eine Sinnenvorstellung, die vorher unserem Sinnesvermögen nie gegeben war, hervorzubringen, sondern man kann den Stoff zu derselben immer nachweisen.“



erst durch die „Kritik der Urteilskraft“ angeregt und vermittelt würde? Gewiß nicht. Richtig lesen ist eine Folge des natürlichen Verstehens, das nicht eigens erlernt zu werden hat. Kant selbst würde auf das „Schulgerechte“ aufmerksam machen, das in den „Brüdern Karamasow“ ausgesprochen virtuos dem Angenehmen und dem Guten gewidmet ist. Und doch dürfte in Kenntnis der „Kritik der Urteilskraft“ die Gefahr der theoretischen Selbstverkenning unseres Bewusstseins gebannt sein, so dass unsere Reflexion nicht beim Angenehmen und Guten stehen bleibt. Das heißt: Worin die „ästhetischen Ideen“ bestehen, die unsere Lektüre der „Brüder Karamasow“ begleiten, könnte auch Kant nicht sagen.